

**ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LOS PAVIMENTOS
MUSIVOS DE LA VILLA ROMANA DE PUENTE DE LA
OLMILLA (ALBALADEJO, CIUDAD REAL).
EL MOSAICO DE LA HABITACIÓN ABSIDIADA**

**SOME OBSERVATIONS ON THE MOSAIC PAVEMENTS
IN THE ROMAN VILLA OF PUENTE DE LA OLMILLA
(ALBALADEJO, CIUDAD REAL). THE MOSAIC OF THE
ROOM FINISHED WHITH AN APSE**

Carmen García Bueno

Universidad de Castilla-La Mancha
<mariacarmen.garcia@uclm.es>

Resumen

El esquema constructivo de esta *villa* responde al modelo típico romano: una serie de estancias distribuidas alrededor de un patio porticado, que las ilumina y desde el que se accede a ellas mediante los pasillos circundantes. Esas galerías de circulación que rodean el núcleo central de la edificación estaban cubiertas con pisos de mosaico, al igual que varias habitaciones, una de ellas acabada en un ábside, adornada con un mosaico geométrico. En los mosaicos de Puente de la Olmilla se percibe un fuerte influjo norteafricano, aunque, en mayor o menor medida, también son apreciables otras influencias artísticas, provenientes de distintas provincias del Imperio (la Península Itálica, Galia, Oriente, etc.). La clasificación del material numismático, unida al análisis de las composiciones musivas, de la tipología cerámica y de otros elementos de la cultura material, define el marco cronológico de este enclave, cuyo máximo esplendor correspondería al siglo IV d.C.

Palabras clave: Albaladejo, Antigüedad Tardía, *villa* romana, intervención arqueológica, pavimentos de mosaico.

Abstract

The constructing system of the *villa* is the traditional Roman model: a number of rooms around a columned courtyard that light them up and the surrounding corridors that led to these rooms. These circulation galleries which surround the central core of the building were covered with mosaic floors, as well as some of the rooms, one of which was finished with an apse, decorated with a geometric mosaic. In Puente de la Olmilla mosaics a strong North African influence can be noticed, although some other artistic influences coming from different empire provinces (Italic Peninsula, Gaul, Western areas) can be seen to some extent. The classification of the numismatic material, together with the analysis of the mosaic compositions, of the pottery typology and of other components of cultural material, define the chronological framework of this enclave, whose epoch of maximum splendor would correspond to the 4th century AD.

Keywords: Albaladejo, Late Roman period, roman *villa*, archaeological intervention, mosaic pavements.

Uno de los aspectos más notables de esta *villa* son sus mosaicos, que, complementados con pinturas murales de rico colorido, contribuirían a crear un ambiente decorativo refinado, confirmando suntuosidad al sector señorial y concentrando la expresión de la riqueza y gustos estéticos del propietario.

Los mosaicos se hallaban bajo una capa de algo más de medio metro de tierra (o, en algunos casos, aproximadamente unos 40 cm), abundantes *imbrices*, *tegulae*, restos del revestimiento de estuco de las paredes, cal, argamasa, etc.

La acumulación de sedimentos en el solar de la *villa* no ha protegido suficientemente las estructuras soterradas y los pavimentos musivos más superficiales, que en algunos puntos han sido afectados por los arados. Así, el laboreo agrícola mecánico ha provocado que varios mosaicos nos hayan llegado arañados y también ha dado lugar al afloramiento de algunas cimentaciones, que han quedado expuestas como cantera para la extracción de sus materiales constructivos.

Para abordar el estudio de este repertorio musivo adoptamos una vía de investigación basada en el tratamiento informático de sus esquemas compositivos, con el fin de obtener su reconstitución ideal (puede verse un desarrollo más detallado de este tipo de investigación en Mingarro *et alii*, 1986, 163-190), buscando los elementos y puntos homólogos que organizan su relación temática, además de los patrones o pautas generales que determinan la disposición de los motivos ornamentales de cada uno de sus diseños (recreados en la Fig. 1).

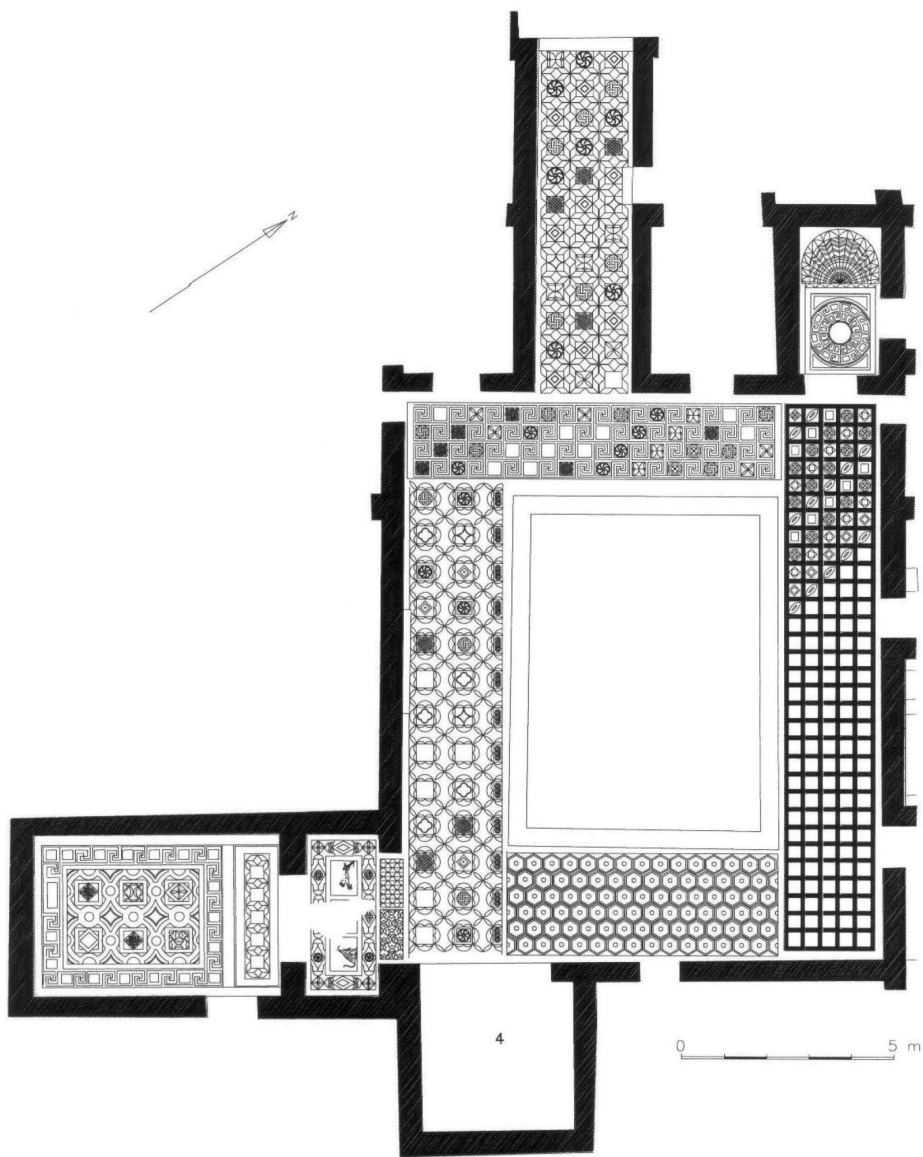


Figura 1. Zona decorada con pisos de mosaico. Dib.: García Bueno.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS MOSAICOS DE PUENTE DE LA OLMILLA

Los recintos excavados hasta el momento (*Fig. 2*) han deparado, en total, nueve mosaicos de buena calidad y una amplia variedad compositiva¹, cuyo interés compensa la escasez de materiales muebles aparecidos en este yacimiento (García Bueno, 2015b, 145-172; 2017a, 153-180), dado que son uno de sus elementos más representativos. Elaborados con la técnica de *opus tessellatum*, cubren la superficie de los espacios que pavimentan a modo de alfombra, distinguiéndose entre todos ellos el de la habitación n.º 2², que encierra dentro de dos de los paneles del campo central sendas figuras de felinos (Puig y Montanya, 1975, 138-139, 141-142; Blázquez, 1982b, 29-30), y el de la habitación n.º 4, con una alegoría de los Vientos (García Bueno, 2016a, 352-357). De los dos figurativos, que salieron a la luz durante las primeras intervenciones arqueológicas³, el de los Vientos sólo nos es conocido por una breve descripción de sus excavadores y tres fotografías del mismo, al haber sido destruido poco después.

Así pues, la serie de pavimentos musivos conservados se eleva a ocho, no obstante, sólo nos centraremos, más adelante, en el análisis pormenorizado de uno de ellos (el de la habitación n.º 15), debido a que un estudio exhaustivo de los restantes excedería los límites de este trabajo.

En lo concerniente a sus características petrográficas y aspecto técnico, para confeccionar estos mosaicos, todos ellos diferentes y policromos, se emplearon teselas cuya longitud media es de 1,2/1,5 x 1,5/2 cm. Están elaboradas a partir de piedras locales (calizas de distintos tipos, pizarra...) y material cerámico, salvo algunas teselas de los emblemas del mosaico de la habitación n.º 2, realizadas con pasta vítrea, con el fin de introducir colores que no suelen encontrarse entre las materias primas naturales. Abunda el barro cocido en la manufactura de las teselas rojas, como es frecuente en la musivaria tardía. Se pueden reconocer acusadas diferencias en el tamaño de las teselas, en función del lugar que ocupan, así, las de las franjas de enmarque varían entre 1,5 y 2,4 cm de lado, con una forma tendente

1. Con toda probabilidad, la zona solada con mosaicos es (o al menos lo era originariamente) más extensa que la descubierta hasta el momento; de hecho, cuando algunos de los propietarios de las parcelas por las que se extiende el yacimiento realizaron plantaciones de olivos hace unos años, al excavarlos los correspondientes hoyos afloraron teselas disgregadas.

Es muy significativo el dato de que algunos de los mosaicos, entre ellos los dos figurativos, hayan aparecido en el sector meridional de la vivienda, justo en el límite del perímetro excavado de la *villa*, lo que nos hace suponer que una intervención en esta zona enriquecería con nuevos ejemplares musivos nuestro patrimonio arqueológico, rescatándolos de la destructiva acción de los arados y de la

proliferación de plantaciones de olivos. A tal fin, hemos presentado al Servicio de Patrimonio de la JCCM un Proyecto de intervención conjunta con la ESCRBC de Madrid.

2. Recientemente hemos dado a conocer un amplio estudio de este ejemplar musivo, con su valoración específica en el contexto de los mosaicos de trasunto dionisiaco (García Bueno, 2017b, 177-200).

3. La primera fase de excavación de este yacimiento fue dirigida por M. R. Puig Ochoa y R. Montanya Maluquer. Después de la campaña realizada en 1980 (la última en la que ambos participaron) se produjo un largo intervalo de tiempo, reanudándose los trabajos arqueológicos años más tarde, bajo la dirección de quien suscribe, con el patrocinio de la Consejería de Cultura de la JCCM.

Villa de Puente de la Olmilla

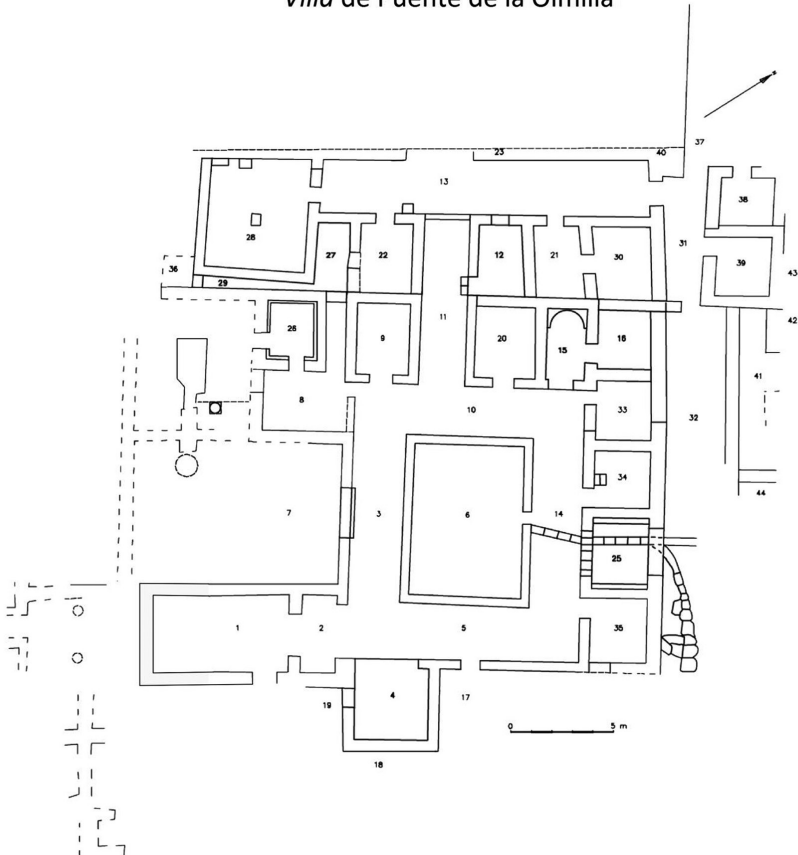


Figura 2. Planta general de la villa, según García Bueno.

a rectangular, si bien hay algunas cuadradas. Esas grandes teselas, de cerámica, se disponen (a veces con una cierta irregularidad) en las orlas perimétricas, al ser los laterales las áreas de menor desgaste, habida cuenta que son menos resistentes, comparadas con las pétreas; en cambio, las teselas cerámicas que integran motivos decorativos son más pequeñas, asimilándose en sus proporciones a la mayoría de las restantes (1,5 cm por término medio). Las teselas de pizarra tienen unas dimensiones que oscilan entre 1,2-1,7 cm de lado y las de caliza se ajustan a esas mismas medidas, aunque ocasionalmente son menores, en particular las de las figuras de los dos leopardos, comprendidas entre 0,50-1 cm, o las de la exedra semicircular de la habitación 15, que, como norma, no suelen alcanzar el centímetro. En lo que respecta a la morfología de las de piedra, algunas son cúbicas, pero por lo general son prismáticas, más o menos rectangulares.

El procedimiento de implantación de *tessellae* es el lineal.

El estado de conservación de éstas es muy variable dependiendo de la sección del mosaico donde se encuentran y de la materia con la que fueron fabricadas (Fig. 3). Las más degradadas son las negro azuladas y verdosas, que padecen la exfoliación propia de las pizarras, cuya estructura y porosidad las hace muy vulnerables a los cambios de temperatura y humedad, disgregándose en estratos; por esa causa, en algunos puntos su estado es completamente pulverulento, ocasionando pérdidas totales de las mismas (VV. AA., 1991, 11, fig. 3). Las teselas calcáreas (de calizas micríticas) son las más resistentes. Las de barro cocido muestran un desgaste considerable en superficies y aristas, salvo en el ábside de la habitación n.º 15, donde las teselas, de menor tamaño (0,40-1 cm) y más fina factura que las de los suelos de los pasillos, se han preservado mejor, exceptuando siempre las piezas de pizarra, que presentan un deterioro similar en todos los mosaicos. Los restauradores que trataron algunos paneles musivos extraídos de dicha estancia afirman que su técnica de elaboración “es de una calidad superior a la común” en muchas producciones bajoimperiales, “algo que se aprecia en el tamaño de las teselas y en el pequeño espacio que las separa”. A grandes rasgos, dichos especialistas destacan que el tapiz teselar tiene una cara superior bien alisada

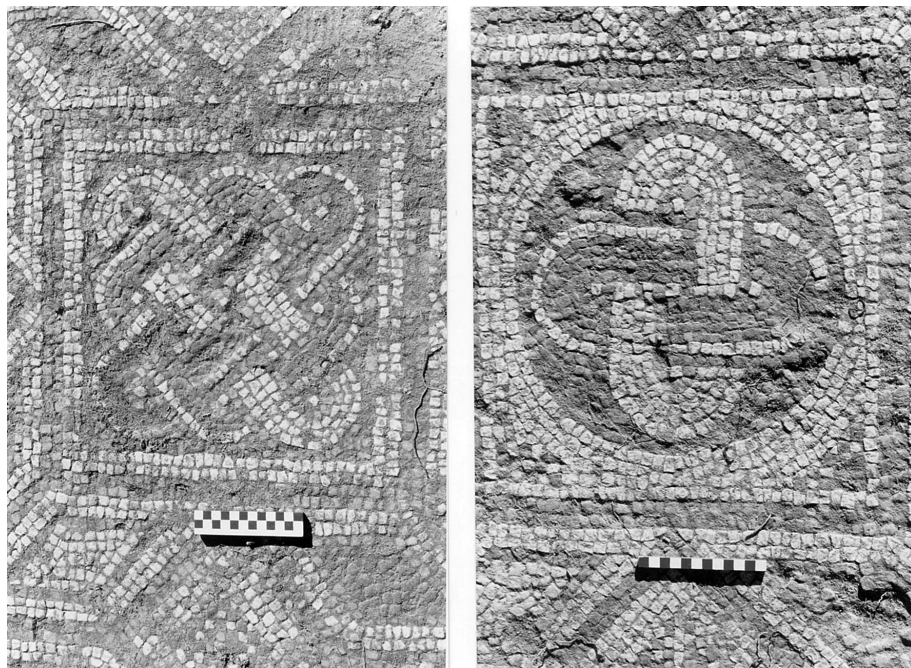


Figura 3. Dos detalles del estado de conservación de las teselas. Mosaico n.º 11. Foto: García Bueno.

y homogénea, a consecuencia no tanto del desgaste como de su “acabado con abrasivos” para regularizar la superficie y no dejar desniveles entre las teselas (VV. AA., 2005, 5). Atribuyen la buena conservación de amplias zonas de los mosaicos al empleo de materiales de calidad y a la adecuada preparación de la solera, ya que las teselas están incrustadas en un mortero muy consistente. El soporte estaba constituido, como es usual, por capas superpuestas de argamasa de cal, arena y rellenos pétreos (*nucleus*, *rudus* y *statumen*; a propósito del proceso de preparación de ese sólido lecho, es muy ilustrativa la canónica descripción de Vitruvio, *De Arch.* VII, 1-4).

Los colores dominantes en estas creaciones musivas son el blanco crema, el rojo terracota o teja y el negro azulado (Fig. 4), además, aunque sin ser los principales, hay otros básicos, como el verde, el rosa, el marrón oscuro, el castaño claro, pardo u ocre; una gama no excesivamente amplia, resultado del uso de las materias naturales disponibles en el entorno, que, a buen seguro, denota un afán por economizar costes de producción, al ser fácilmente asequibles en las cercanías y, por consiguiente, bastante baratas. Ese

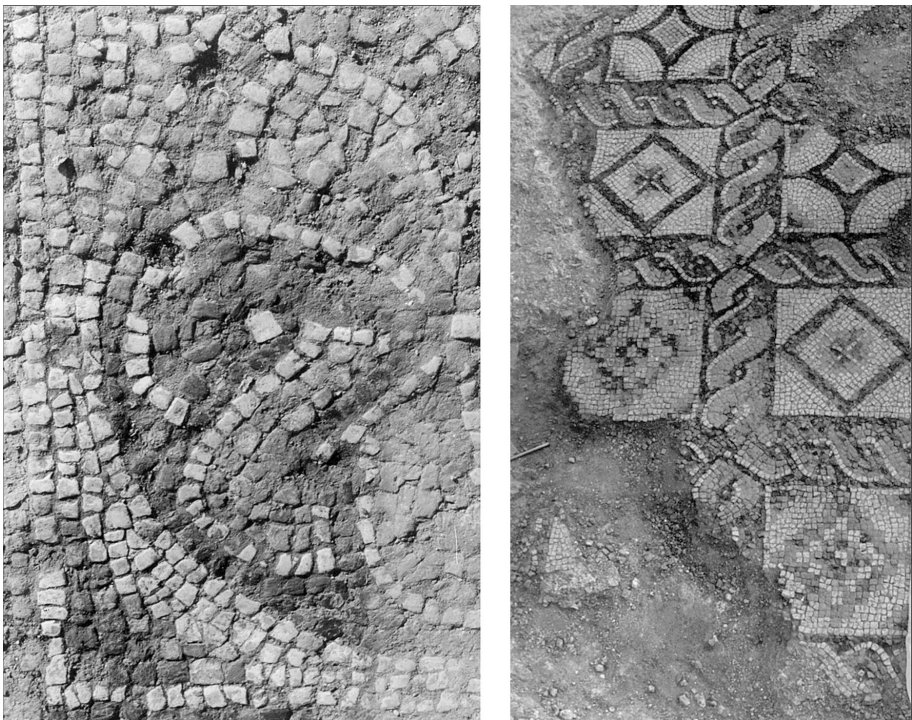


Figura 4. Colores básicos de los mosaicos de Puente de la Olmilla. Foto: García Bueno.

cromatismo está en armónica concordancia con el de las pinturas parietales de la *villa* (sobre éstas, cfr. Puig, 1979, 923-930; García Bueno, 2015a, 221-224; 2015c, 128, 137, 140). Hablando en términos generales, A. Balil (1965, 33, 37) explica la variedad de la paleta de colores de los pavimentos musivos en función de razones de suministro de los materiales, cuyas limitaciones serían determinantes para que numerosos mosaicos hispanos “se reduzcan a simples tricromías o tetracromías y el blanco amarillento, el ocre, el negro y el rojo” sean las únicas tonalidades empleadas en su confección. Este factor, sin embargo, no implica en absoluto que la policromía de los mosaicos de Puente de la Olmilla pueda ser calificada de apagada. Los musivarios recurrieron aquí a la alternancia cromática rotativa, introduciendo cambios en el colorido de los motivos decorativos, en el caso de utilizarse continuamente los mismos arquetipos subordinados en un lienzo. De esta manera evitaron caer en la monotonía de una regularidad absoluta y, a su vez, procuraron amortiguar los efectos de esa limitada riqueza en su expresión cromática.

Las teselas de pizarra perfilan casi todos los elementos, por lo que predominan los trazos de tono negro azulado, sobre fondo blanco.

Son mosaicos de factura bastante cuidada y gran diversidad ornamental, pues en ninguno se repite el mismo patrón. Mayoritariamente son de tipo geométrico. Los pavimentos de los pórticos del peristilo y del pasillo de entrada se organizan en composición continua ocupando la totalidad del campo. En todo el ciclo, de notable valor, se advierte una propensión a la repetición de los detalles del dibujo, tendente al barroquismo, tan repleto de motivos decorativos que apenas deja espacios vacíos en la superficie musiva, preponderando los geométricos sobre los vegetales y florales.

Se observa en ellos las mismas tendencias estilísticas de algunos de la Meseta Norte y Navarra, que contienen temarios ornamentales idénticos. D. Fernández-Galiano (1980, 128-137), secundando a P. de Palol (1975, 228), constata un mismo ambiente musivario en una serie de mosaicos bajoimperiales que han aparecido en varias regiones (abarcando desde Soria a Zaragoza, Lérida, Badajoz...) y amplía aún más el contexto territorial consignado por P. de Palol: hasta las *villae* de Albaladejo y Alcázar de San Juan, algunas de Madrid, Alcalá de Henares, Cuenca, Guadalajara, etc. En la misma línea interpretativa, J.M. Blázquez (1982b, 48-50) considera que mosaicos de Toledo, Madrid, Guadalajara, Las Tamujas (Malpica de Tajo), los de la *villa* de Prado (Valladolid), los de Cuevas de Soria..., proceden “muy probablemente del mismo taller” y pertenecen a la misma corriente artística que los de Ciudad Real, tanto los de Alcázar de San Juan (cfr., al respecto de éstos, García Bueno, 2016b, 1-66; 2016c, e. p.;

Ruiz, Ocaña, García Bueno *et alii*, 2016, 431-436) como el llamado “mosaico de las panteras” de Puente de la Olmilla. En una atinada visión de conjunto, J.M. Blázquez hace hincapié en que ese vasto espacio geográfico (la Meseta, parte de Portugal, Zaragoza, Lérida...) formaba una unidad económica y social que se corresponde con la “uniformidad artística, temática y técnica” de sus mosaicos. En efecto, al examinar los paralelismos de los pavimentos musivos de Puente de la Olmilla, podemos seguir su rastro por toda la Meseta, lo que es indicativo de una fuerte vinculación de los talleres que los produjeron (a propósito de esa idea, cfr. Blázquez y Ortego, 1983, 23 y 36; Blázquez y Mezquíriz, 1985, 47; Blázquez, López, Neira y San Nicolás, 1989b, 26).

Ciertamente, del notorio parentesco de algunos de esos mosaicos parece desprenderse que fueron ejecutados por la misma *officina*, con cartones y técnicas similares. Los argumentos previamente esgrimidos apuntan a que la *villa* de Albaladejo también formaba parte de esa área cultural, siendo obvio el trasvase de soluciones decorativas en toda ella. En suma, los esquemas estructurales de los mosaicos de este establecimiento rústico se encuentran entre los más frecuentes de la musivaria romana y, desde luego, entre los de mayor éxito en la Península Ibérica, aunque su tratamiento en alguno de ellos es un tanto peculiar, como sucede con los que solaban las unidades constructivas n.º 2 y 4, y precisamente eso los hace más interesantes (este último, el de los Cuatro Vientos, tiene inclusive algunas particularidades novedosas o inusuales, cfr. García Bueno, 2016a, 352-357). Con todo, en términos generales, adolecen de un marcado “conservadurismo”, a pesar de que en la musivaria romana no se pueden aducir ejemplos parangonables en los que se haya interpretado un prototipo exactamente del mismo modo.

En síntesis, como hemos expresado líneas arriba, esos elencos musivos, al igual que el de Puente de la Olmilla, están caracterizados por su estilo abigarrado, de acentuado geometrismo (no obstante la combinación con algunos temas vegetales y florales), provienen posiblemente del mismo círculo artístico e incluso podrían ser obra del mismo equipo ambulante o de otros afines al creador de éstos, al responder a idéntico gusto por la decoración recargada y presentar muchas otras similitudes en su lenguaje icónico (aspectos formales, conceptuales...), pero es también evidente la equiparación que puede establecerse con otros ejemplares de la Bética (especialmente del bajo Guadalquivir, cfr. Vargas, 2014; 2016) y del Levante (Blázquez y Ortego, 1983, 37), pudiendo observarse una común tendencia al *horror vacui*.

M. Torres Carro (2005, 487) hace alusión a varios de los talleres que han sido identificados entre aquéllos cuya actividad se centró fundamentalmente en la

Meseta Norte. En el área occidental, el que trabajó en Prado-Almenara se ha documentado también en La Olmeda, Navatejera, Quintana del Marco, Dueñas, “e incluso en la Meseta Sur, en Alcázar de San Juan”... Los mosaicos de esta *officina* participan de unas características análogas, que se distinguen igualmente en ejemplares toledanos. De ello cabe inferir una misma procedencia artesanal (pudiendo haber llegado quizás hasta la zona objeto de nuestra atención esos mosaístas que trabajaban de manera itinerante; sobre estas cuestiones, cfr. Vargas y López Monteagudo, 2014, 125-141) o, al menos, parece probable que los artífices de los mosaicos de Albaladejo y Alcázar conocían las experiencias musivarias de esos otros lugares.

El examen de la ornamentación de estos ejemplares nos sirve para su adecuada clasificación, permitiéndonos vislumbrar no sólo esos posibles contactos acabados de mencionar, sino sus connotaciones cronológicas. Pese a tener los mosaicos de Puente de la Olmilla diseños y motivos de repertorio de larga tradición, que se mantienen inalterados durante varias centurias, sin interrupción (casi se podría hablar de su perennidad), es sobre todo en la musivaria tardía donde se popularizan y tienen mayor auge. Es en particular durante el siglo IV y comienzos del V cuando cobran mayor protagonismo y proliferan especialmente estas manifestaciones plásticas en el centro de la Península. Muchos de los mosaicos antes citados han sido fechados en la segunda mitad del siglo IV y algunos de ellos a principios del V (Blázquez y Ortego, 1983, 37). Por lo demás, todo el lote de Puente de la Olmilla, técnicamente uniforme, parece ser coetáneo y obra de una sola *officina*.

Por otro lado, las composiciones musivas de Puente de la Olmilla dejan traslucir un marcado influjo estético de origen norteafricano. La disparidad de las corrientes artísticas en circulación por toda la órbita del Imperio queda reflejada en ellas, pero la reiterada presencia de esos modelos decorativos en el Norte de África, donde se centran preferentemente los paralelismos de todas ellas, nos depara una prueba irrefutable de su conexión. R. Hidalgo (1991, 347) pone de relieve que ésta tiene lugar en la musivaria hispana a partir de finales del siglo III y a lo largo del IV, etapa durante la que los talleres africanos habrían ejercido su ascendencia en Hispania, fundamentalmente mediante la difusión de cartones.

En mayor o menor grado, los mosaicos de Puente de la Olmilla también evocan otras corrientes artísticas provenientes de distintos lugares del Imperio (la Península Itálica, Galia, Oriente, etc.), de las que son fiel reflejo, o con otras propiamente hispanas, como iremos reseñando en las próximas páginas. Todas ellas se dejan sentir aquí de forma palpable.

EL MOSAICO DE LA HABITACIÓN ABSIDIADA

Al igual que los lienzos musivos de los cuatro corredores que circunscriben el patio y el del pasillo de entrada a la vivienda⁴ (Fig. 5), el mosaico que pavimentaba la habitación n.º 15 ya había sido estudiado anteriormente (García Bueno, 1994, 110-113), pero merece ahora un análisis más amplio y detallado.

Es un mosaico de impecable factura y, sin duda, el de más rico cromatismo de este conjunto musivo. Tiene una superficie total de 9,60 m², de los que se

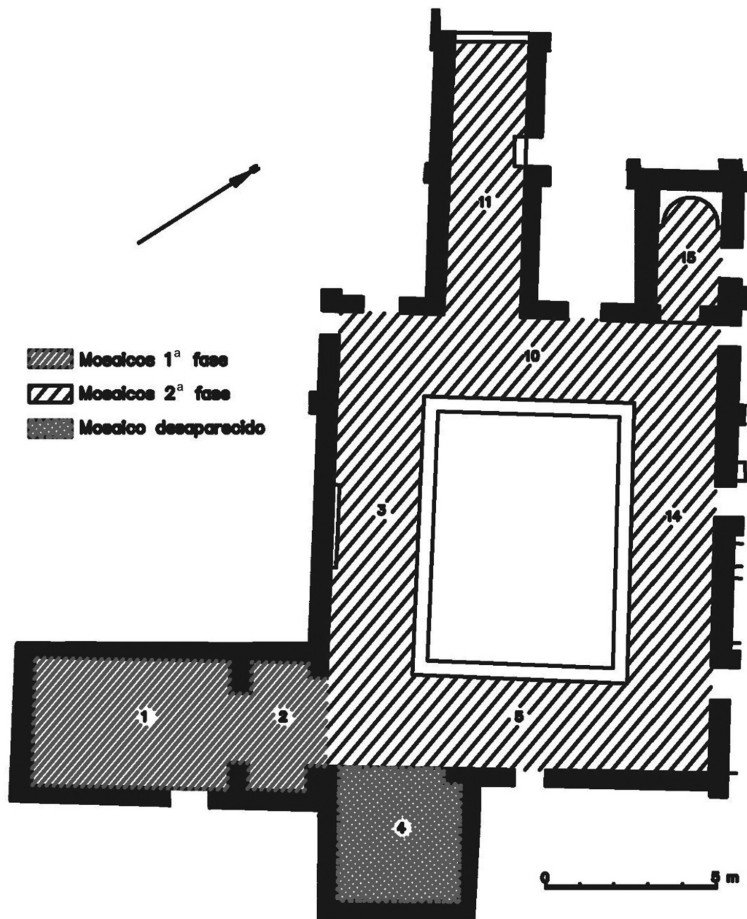


Figura 5. Área pavimentada con mosaicos. Dib.: García Bueno.

4. Queremos hacer expreso nuestro más sincero agradecimiento a la ESCRBC y, en particular, a D. Ángel Gea García, profesor de dicha Escuela, por proporcionarnos

los Informes sobre el proceso de restauración de algunos de estos paneles musivos, entre ellos, algunos fragmentos pertenecientes al mosaico de la habitación n.º 15.

han preservado unos 5,10 m², estando prácticamente completo en el ábside. Está confeccionado con teselas pequeñas, bien cortadas, de piedra caliza (diversas calizas micríticas), pizarra y cerámica, en su mayoría prismáticas. Las de la parte inferior de la estancia miden entre 1 y 1,7 cm de lado, mientras que las de la exedra son de menor tamaño (entre 0,40 y 1 cm) que las de los otros pavimentos musivos de esta residencia rural. Ese pequeño tamaño de las teselas empleadas pone de manifiesto un trabajo llevado a cabo con gran delicadeza. La esmerada ejecución que advertimos en este lienzo respecto a algunos de los restantes del elenco de mosaicos de estilo geométrico, no tiene por qué ser indicativa de la intervención en su manufactura de una *officina* distinta a la de los otros ejemplares de Puente de la Olmilla, sino que podemos atribuirlo a un diferente tratamiento de los paneles musivos según el espacio al que estaban destinados, pues los suelos de las zonas de circulación fueron elaborados con teselas de buen tamaño para cubrir una amplia superficie (una circunstancia muy habitual en la musivaria romana), en cambio, el de un habitáculo de reducidas dimensiones como es éste podía ser realizado con teselas más pequeñas y una mayor minuciosidad o calidad técnica. Estas últimas cuestiones (tamaño y calidad) son denotativas de que el mosaico decoraba un aposento valioso.

En él se despliega el más completo espectro de colores y las tonalidades más brillantes de todo el repertorio musivo de Puente de la Olmilla: violeta, amarillo, verde, rojo terracota, negro azulado, blanco crema, pardo, rosa, marrón oscuro..., con algunos matices en su variada policromía (Fig. 6). Estaba asociado a unas pinturas murales que nos han llegado en pésimas condiciones de conservación (Puig, 1979, 923-930; García Bueno, 2015a, 221-224, fig. 19; 2015c, 127-128).

La suntuosidad de la ornamentación de paredes y suelo haría destacar esta cámara dentro de la vivienda, pese a sus proporciones (5,20 m de largo por 2,20 m de ancho). Como ya expusimos en otros trabajos anteriores (García Bueno, 2015a, 212-213; 2015c, 127-133), algunos autores han propuesto su identificación con el *triclinium*⁵. Si bien resulta complejo hipotetizar sobre su destino, creemos que podría ser un *lararium* tipo *sacrarium* o algún otro de los ambientes especialmente privilegiados de la *villa*, como, p. ej., una segunda sala para el desarrollo de actividades sociales (reuniones, actos culturales...), cuya función primordial estaría en consonancia con este efectista mosaico. Aunque no tiene la suficiente capacidad para que pudiera congregarse un grupo muy

5. En primer lugar, M.C. Fernández Castro (1982, 108, 204-206), quien disponía entonces de escasa información sobre esta *villa* romana de Albaladejo, pues en esa fecha tan sólo se había publicado un estudio sobre los mosaicos de las habitaciones n.º 1 y 2 (Puig y Montanya, 1975, 133-143),

además de la comunicación en el XV CNA sobre las pinturas murales (Puig, 1979, 923-930). Las posteriores intervenciones en este yacimiento nos han proporcionado nuevos datos que nos han llevado a replantearnos las tesis previas al respecto de la funcionalidad de la habitación n.º 15.



Figura 6. Panel musivo de la exedra de la habitación n.º 15. Foto: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

amplio, sí podría acoger a los participantes en los rituales del culto doméstico o a un pequeño número de visitantes, ya se tratara de clientes o de invitados de los *domini*.

Esta pieza se halla en el ala septentrional del edificio, en el eje del brazo oriental del peristilo. Además de su acceso principal, desde uno de los deambulatorios (Figs. 2, 5 y 10), tiene una puerta lateral mediante la que se comunica con otro compartimento, el n.º 16, que podría ser un anejo de ésta, pero carente de un solado en *opus tessellatum* (la n.º 15 dispondría así, tal vez, de una habitación subsidiaria).

El formato de este mosaico consiste en la combinación de un panel rectangular con otro semicircular, que ostentan una decoración propia en cada uno de sus campos (Fig. 7). Se buscó, por consiguiente, diferenciar las dos secciones de que consta el recinto mediante sus respectivas decoraciones musivas. Ambas están divididas por la misma franja de grandes teselas rojas de cerámica que bordea todo el mosaico, como banda de enlace (de entre 16 y 20 cm por término medio).

La configuración arquitectónica de esta sala de planta rectangular rematada en ábside condicionó, asimismo, la del mosaico, cuya temática se adecua perfectamente a la forma curva de la cabecera. Sobre la línea negro azulada de enmarque del sector en hemicíclo, a la que sigue una estrecha faja de teselas

blancas, sendos triángulos equiláteros llenan las dos esquinas inferiores. A continuación, un prototipo ornamental bastante común: un festón de semicírculos secantes y tangentes que dan lugar a ojivas en cuyo interior se inscriben otras de menor tamaño (alternativamente rojas, negras y blancas), ejecutado sobre el fondo de una serie de escamas adyacentes en oposición de colores, generando un contraste de superficies cromáticas. Hay siete ojivas en el lado recto de esta banda y quince en el semicircular. Las dos semicircunferencias de los extremos incorporan en su parte media sendos motivos vegetales lanceolados.

Esa cadena de ovas y triángulos curvilíneos podría asimilarse con la representación estilizada de los arcos de un espacio porticado, decoración acorde con el hecho de que la habitación donde está instalado este mosaico se abra a la galería columnada que circunda el vecino patio ajardinado (a propósito de éste, cfr. García Bueno, 2011, 454-455; 2015a, 210-213; 2015c, 135-136).

En otros ejemplares análogos, la greca de ojivas y enjutas suele contener una estrella (por citar alguno, traeremos a colación el n.º 6 de la *villa* cordobesa de El Ruedo [Hidalgo, 1991, 342], cuyo campo emblemático ocupa una estrella de ocho puntas formada por la intersección de dos cuadrados), pero no es éste el caso del nuestro. El esquema de diseño interior elegido aquí consiste en un abanico abierto orlado por la mencionada fila de ojivas dentro de semicírculos secantes trazados. Dicha cenefa determina una armoniosa composición de medio círculo con veintisiete líneas de paralelogramos adyacentes, de tamaño decreciente, policromos, que dejan entrever cheurones bipartitas con efecto de relieve, dando la impresión visual de un desplegado. Hemos apreciado cierto parecido con una banda decorativa descrita por C. Balmelle *et alii* (2002, I, 36-37, lám. 9 g), aunque ésta es horizontal y todos los paralelogramos son de igual tamaño, mientras que los del mosaico de Puente de la Olmilla van disminuyendo al ir acercándose a la parte inferior del panel semicircular.

Los cuatro lados del paño cuadrangular están delimitados por un filo de teselas de pizarra ceñido internamente por una trenza contigua de dos cabos. En cada uno de los ángulos, como detalle de relleno, hay una estilización floral de cuyo tallo brotan roleos o zarcillos, de pizarras verdosas y calizas marrones o blancas, despuntando un doble triángulo concéntrico bicolor apoyado sobre el centro de la flor y conectado por el vértice opuesto con un círculo que circunscribe la trama musiva central (cfr. VV. AA., 2009, fig. de la p. 3). Ésta se organiza, de fuera adentro, a base de un motivo circular de meandros entrecruzados, con rectángulos o cuadrados policromos incluidos en el interior, alternados con las esvásticas enlazadas entre sí, envolviendo, a su vez, otro círculo, para cuya elaboración se utilizaron pizarras negro azuladas y calizas micríticas de color blanco (cfr. VV. AA.,

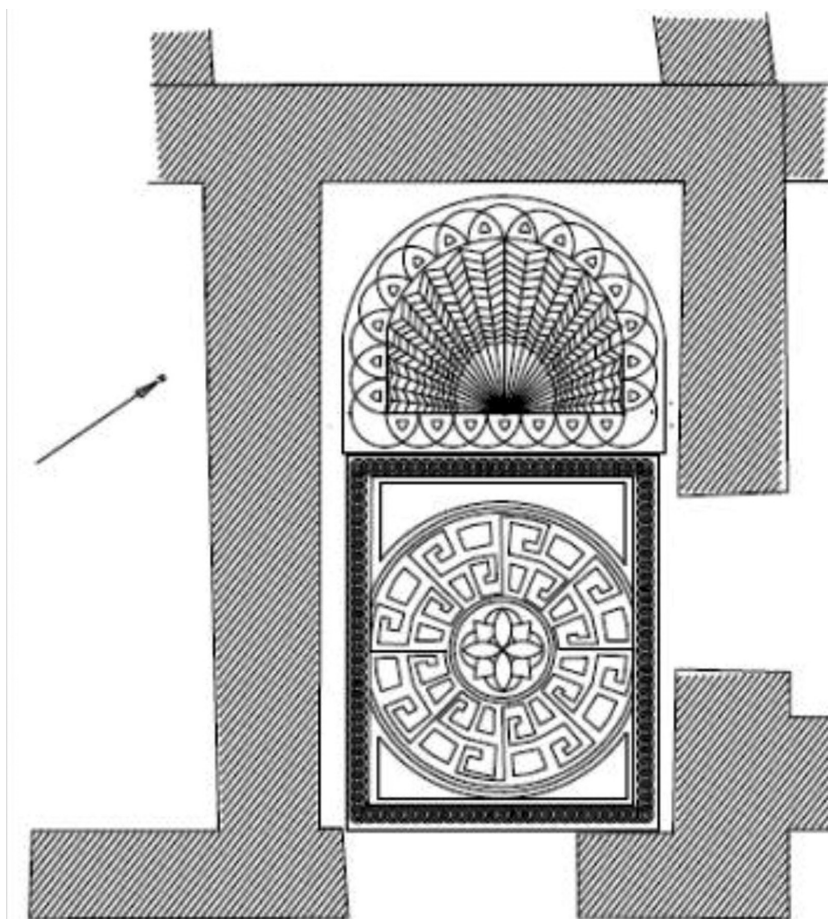


Figura 7. Mosaico de la habitación n.º 15. Dib.: García Bueno.

2008, fig. de la p. 28; 2009, fig. de la p. 1). Ambos círculos concéntricos albergan un esquemático rosetón de cuatro pétalos, en el que se inserta una flor cuadrifolia de pétalos lanceolados (perfilados por teselas blancas), exvasada, superpuesta a un cuadrado de lados curvilíneos (de teselas marrones, verdes y rojas, contorneado por dos hileras de pizarra, sobre fondo blanco, cfr. VV. AA., 2007, fig. de la p. 17). Sus dimensiones aproximadas son 67 x 90 x 4 cm. Este emblema floral, alojado en el centro del tapiz y en torno al cual gira el resto de la decoración, constituye un grado más de complejidad con respecto al modelo de flores de ocho pétalos (Lancha, 1982, láms. CLIV, 5, n.º 257; CLVIII, 5, n.º 348, 7, con motivos florales semejantes). Está confeccionado con teselas de cerámica, pizarra y piedra caliza de tonos marrón y blanco, cuyo tamaño oscila entre 1-1,5 cm. Tiene evidentes

concomitancias con el que ostenta uno de los octógonos que componen la trama de un mosaico de Cuevas de Soria, de finales del siglo IV, conservado en el MAN (Fernández Castro, en Blázquez y Ortego, 1983, 60-63, lám. 25, n.º 54; Blázquez, 2001, 29). Podemos ver una amplia variedad de florones en el repertorio de C. Balmelle *et alii* (2002, II, 61, lám. 262 a y c; 73, lám. 273 a), sin embargo, entre el muestrario de los de doce pétalos, como es el aquí estudiado, ninguno es idéntico a éste.

Es destacable que esta mitad inferior del mosaico, parcialmente conservada, no ofrece un predominio tan acusado de la temática geométrica sobre la vegetal y floral como sucede en algunos otros del conjunto pavimental de Puente de la Olmilla (García Bueno, 1994, 98-113). En su margen más próximo al confinante pasillo n.º 14 conserva algunos vestigios de un antiguo motivo de diábolo muy destruido, salvándose los 10 cm de desnivel entre uno y otro departamento mediante un escalón de piedra (Fig. 8).

Hay sobrados ejemplos de estancias como ésta en las que una exedra terminal se yuxtapone a un ámbito rectangular o cuadrado, cubierto cada uno de ellos con una alfombra musiva distinta. Por enumerar alguno a modo ilustrativo, se puede contemplar pisos de mosaico divididos en dos registros con decoración independiente en varias dependencias de la *villa* de Cuevas de Soria (Fernández Castro, en Blázquez y Ortego, 1983, figs. 10, 12, 13, 14, 17), en una de Clunia (Burgos) (López Monteagudo, Navarro y Palol, 1998, 62-65, fig. 15, n.º 10), en el *sacrarium* de la Casa de los Delfines de *Thysdrus* (PÉREZ RUIZ, 2008, 281), etc.

En uno de los dos tapices musivos del supuesto *triclinium* de la *villa* de Daragoleja (Granada), definido también por un guilche ininterrumpido, se representa una venera (comúnmente asociada a la diosa Venus o con espacios acuáticos), simulando una parte semicircular en ese aula rectangular (Blázquez, 1982a, 43, fig. 9, n.º 34), al igual que en zonas afines de las *villae* de Prado (Valladolid), Fuente Álamo (Córdoba), San Julián de Valmuza (Salamanca) (Arnau, 2006, 23; Pessoa, 2011, 788, fig. 20), etc., sin embargo, esa decoración tan usual en reductos con extremo en exedra, como, por poner un ejemplo, en uno de Écija (López, Vargas, Bravo, Huecas y Suárez, 2010, 255-260, fig. 3), y específicamente en numerosos *stibadia*, no es identificable con la de nuestro mosaico, cuyo dibujo, con el espacio dividido radialmente, tan sólo se asemeja en su disposición a la representación de la venera, pero formalmente es distinta a la concha de marcadas estrías, al tratarse de un abanico desplegado, como ya se ha dicho.

El mosaico de Dionisos de la calle Hermanos González Murga de Córdoba (Blázquez, 1981, 26-27, fig. 8, n.º 10), del siglo II, tiene un medallón central con



Figura 8. En primer término, la habitación n.º 15 y su puerta de acceso desde el pasillo n.º 10 (García Bueno, 2015c, fig. 9). Foto: Puig y Montanya (AGA).

una composición parecida a la del campo mayor de éste, consistente en una gran rueda con decoración lineal radiada concéntrica, formando meandros, acotada por un cable de dos cuerdas que recorre el cuadrado externo, con zarcillos en las esquinas, aunque presenta algunas variantes y su *emblemata* está prácticamente destruido, salvo parte de la figura del dios. Otro testimonio de la rueda dentada nos lo suministra un fragmento musivo procedente de la Vía Ensanche, de Mérida, fechado en el siglo II o inicios del III (Blanco, 1978b, 29, lám. 7 B, n.º 6). Se documenta igualmente en un ejemplar de la *villa* tardorromana de Los Quintanares (Soria), si bien en este caso los meandros unidos están confinados dentro de círculos (Ortego, 1977, lám. IV).

En lo que a su difusión fuera de la Península Ibérica se refiere, tenemos un valioso término de comparación de este tipo de meandros en un mosaico de la *Villa Spigarelli*, de la primera mitad del siglo II d.C. (Scrinarì y Morricone, 1975, 51, lám. VII) y se interpreta de una forma muy próxima en un mosaico de *Thysdrus* (Foucher, 1961, 41, lám. IX e).

El dibujo de la orla periférica del lienzo que se adapta al testero de la habitación n.º 15 de Puente de la Olmilla (*Fig. 9*) se difundió profusamente

por toda la geografía musivaria romana durante los siglos III y IV d.C., pero, aunque alcanzó su máximo auge durante el Bajo Imperio (Palol, 1967, fig. 92, lám. 36), esta versión lineal se conoce desde el siglo II d.C. en una nutrida serie de mosaicos bicromos, en blanco y negro, de tradición itálica (de Roma, Nápoles, etc., Blake, 1936, 83-85, láms. 11,4, 17,1, 25,1, 39,1). Se emplea en oposición de colores en mosaicos ostienses, p. ej., uno de la *Domus* de la Gorgona (Becatti, 1961, 25, lám. LXXII) u otro, rectangular, del Edificio de los Augustales (Becatti, 1961, lám. XLII, n.º 420), fechados a finales del siglo III o en la primera mitad del IV.

En Hispania tuvo una alta repercusión, especialmente a partir de la tercera centuria. El marco de escamas y ojivas en semicírculo se atestigua en el mosaico con red de círculos intersecantes de la *villa* complutense de El Val (Fernández-Galiano, 1984b, 217-222, fig. 15, láms. CXIII-CXV). Una concepción ornamental muy similar tiene en el mosaico de la loba y los gemelos de Alcolea (Córdoba), del siglo II (Blázquez, 1981, 43-46, fig. 14, lám. 89, n.º 23). Se desarrolla, con cierto parecido a la estudiada, en un fragmento musivo de la Dehesa de Murga (Cástulo, Jaén), del siglo II (Blázquez, 1981, 66, lám. 58, n.º 50), pero sin las ojivas comprendidas en el interior, como tampoco las contiene la guirnalda exterior de un pavimento de la Casa n.º 3 de Clunia (Burgos), datable en el siglo II, que está constituida por ojivas blancas y escamas negras (López, Navarro y Palol, 1998, 70, fig. 19, lám. 26). Esta franja de semicírculos entrelazados nos recuerda a la que bordea un ejemplar rectangular de La Bienvenida, en Almodóvar del Campo, Ciudad Real (Zarzalejos *et alii*, 2011, 59-63, figs. 16, 18, 21, 54, 64), a la de uno de Badalona y otro de Mataró (Barral, 1978, 83, lám. XLVII; 105, láms. LXII 2-LXIII 3; 112, lám. LXXI 1). Un festón de arquerías ojivales se desenvuelve alrededor de una escena figurativa en el mosaico de los Trabajos de Hércules, de Liria (Valencia), de época severiana (Fernández Avilés, 1947, lám. XL-VIII; Blázquez, López, Neira y San Nicolás, 1989b, 42-44, láms. 22, 25, 42 y 44, n.º 26). De Itálica proceden el mosaico de Neptuno y otro fragmento, en los que está acreditado este mismo prototipo (Blanco, 1978a, 33, lám. 24 A, n.º 13). Una fila de ovas circunscritas, en oposición de colores, del mosaico astigitano del Triunfo de Dionisos, cronológicamente adscrito a tiempos de los Severos, guarda cierta similitud estilística con la del nuestro (Blázquez, 1982a, 13-19, láms. 1-2, n.º 1), y en otro ejemplar descubierto hace pocos años en Écija se reproduce casi con exactitud (López, Vargas, Bravo, Huecas y Suárez, 2010, 255-260, fig. 3, quienes resaltan el gran parecido de sendas bandas de ojivas y aportan diversos paralelos). En Mérida han salido a la luz varios ejemplares con este tema, uno de ellos del siglo II, otro de fines del siglo III o principios del



Figura 9. Habitación n.º 15 y escalón de acceso desde el pasillo n.º 14 (García Bueno, 2015c, fig. 11). Foto: Puig y Montanya [AGA].

siguiente... (Blanco, 1978b, 33, lám. 22, n.º 11; 33, lám. 24 A, n.º 13). Aparece, de nuevo, en otros mosaicos emeritenses, como el de los peces, de la Casa del Anfiteatro (Blanco, 1978b, 42, láms. 56-57, 60 y 62, n.º 31), adscrito al siglo III, donde se dispone en torno a octógonos que incluyen círculos decorados con representaciones de animales marinos, y en uno del siglo IV (Álvarez, 1990, lám. 26). Se constata su presencia en el mosaico con cazador de pantera de El Hinojal (Mérida), del siglo IV (Blanco, 1978b, 51-52, fig. 5, lám. 94 B, n.º 64), también en el mosaico de círculos intersecantes de la *villa* de Barrugat (Bítem, Tarragona), perteneciente a un momento avanzado del siglo III o incluso a la primera mitad del IV (Járrega, 1993, 275-284, fig. 1). Otro adorna el mosaico de Galatea, de Elche, datado en el siglo IV (Blázquez, López, Neira y San Nicolás, 1989b, 36-37, fig. 17, n.º 17), como el mosaico de peces de la *villa* de Balazote (Blázquez, López, Neira y San Nicolás, 1989a, 40-42, fig. 8, n.º 31), el mosaico n.º 6 de la *villa* cordobesa de El Ruedo (Hidalgo, 1991, 342-343, con paralelos) u otro de Comunión (Cabriana, Álava), en uno de cuyos laterales hay semicírculos continuos en blanco (Blázquez, 1982b, 16, fig. 4, n.º 3). Un fondo de semicírculos secantes determinando ovas, pero de trazado rectangular, configura el cerco exterior de un ejemplar de la *villa* soriana de Santervás del Burgo (Blázquez y

Ortego, 1983, 45-49, lám. 21, n.º 46). Igualmente, se puede cotejar con la orla que ciñe tres de los lados de una alfombrilla complementaria del mosaico n.º III de Cuevas de Soria, fechado en la segunda mitad del siglo IV, y con la que rodea parte de la superficie musiva del n.º IX de esa misma *villa* (Fernández Castro, en Blázquez y Ortego, 1983, 63-65, fig. 6, n.º 55; 69-70, fig. 9, n.º 60, respectivamente). Contamos con otro paralelo en el llamado mosaico de peltas de la *villa* de Torre-la Cruz (Villajoyosa, Alicante), difiriendo en algunos detalles, como las florecillas en aspa que campean en los espacios intermedios de los semicírculos secantes y tangentes (Espinosa, 1990, 228-234, fig. 7).

Fuera de nuestras fronteras, podemos confrontar esta greca con el trazado lineal de ojivas y escamas de algunos mosaicos norteafricanos, tal es el caso de uno de la zona del jardín de la Casa de las Ninfas de Nabeul (Malek, 2005, 1.343-44, fig. 7 a), un ejemplar de El Djem (Balmelle *et alii*, 1985, 99, lám. 49 b) u otro de *Heraclea Lynkestis*, de la segunda década del siglo VI (Tomasevic, 1975, 393, lám. XLXXXVII 2), lo que evidencia su perduración hasta época muy tardía. D. Fernández-Galiano (1984b, 219, notas 3 y 4) nos ofrece una selección de paralelismos estilísticos en pavimentos del Norte de África y de Esparta (Grecia). Asimismo, la reconocemos en dos mosaicos del tiempo de los Severos de Souzyla-Briche, uno de ellos de las postrimerías del siglo IV o incluso un poco posterior (Darmon y Lavagne, 1977, 115-116, láms. LXXXIV-LXXXVII, n.º 483) y el otro, del siglo IV (Darmon y Lavagne, 1977, 125-129, láms. XCIV-XCVII, n.º 489). Este dibujo de ojivas generadas por la intersección de semicírculos se documenta escasamente en el Norte de la Galia y en Germania (en algunos mosaicos de los siglos III-IV), algo más en Suiza (Darmon y Lavagne, 1977, 125-126; Hidalgo, 1991, 343).

En general, resultan muy ilustrativos los estudios de A. Ovadiah (1980, 144, figs. 3-4, 82) y C. Balmelle *et alii* (2002, I, 98-99, lám. 49 a-b) sobre este tipo de decoración, que se suele utilizar en las cenefas perimetrales de innumerables mosaicos. La presencia de este motivo ornamental en la musivaria hispana delata un notable influjo norteafricano durante el periodo bajoimperial (Hidalgo, 1991, 347). De dilatada trayectoria en el Norte de África, viene a sumarse a algunos otros aspectos estilísticos que relacionan el ciclo de mosaicos de Albaladejo con los norteafricanos, pues constituyen algunos de los paralelismos más allegados a su gusto estético. A los ejemplares consignados líneas arriba cabe añadir otro de *Thysdrus* (Foucher, 1960, 20, lám. VII b; 1961, 16, lám. XIX a). De particular interés, al recordarnos al nuestro, es un mosaico de *Thysdrus* con un arco de imbricaciones, diferenciándose por exhibir en el interior del mismo una representación de plumas de pavo real (Foucher, 1961, 56, lám. XXXIX a,c). Esa ornamentación de plumas de

pavo real intercaladas debajo de arcadas se puede contemplar en varios pavimentos norteafricanos de los siglos II-III, p. ej., en Sousse, Dar Zmela, Uzzita y El Djem, perviviendo en mosaicos bizantinos de los siglos IV-VI (Dunbabin, 1978, 167, nota 168, lám. LXVII, 169; Blanchard-Lemée *et alii*, 1995, fig. 199; San Nicolás, 1997, 162, fig. 24; sobre esta composición, cfr. Balmelle *et alii*, 1985, láms. 215-216).

La belleza de ese animal, ensalzada por Ovidio (*Met.* I, 722), podría haber sido evocada en este pavimento, que, a nuestro entender, parece simular un abanico de plumas de pavo real -o bien la cola extendida de un pavo real- mediante un plumado multicolor, figurando quizás los cambios de tonalidad del plumaje, bosquejado mediante un diseño semicircular a base de coloristas elementos geométricos, como si fuera una abstracción del mismo. Esa apariencia de cola abierta en abanico que nos transmite a modo de impresión visual se plasma de forma realista en otros mosaicos romanos (sobre la presencia de pavos reales en la decoración musiva, cfr. Dunbabin, 1978, 103-104, 168-169, 252, lám. XXXV, 92; 117 nota 28, 184 nota 64, 256, lám. LXXII, 185; 165-166, 171, 253, lám. LXVI, 166; 168, 249, lám. LXVII, 170; 168, 259, láms. B y F; Blanco, 1978b, lám. 88, n.º 57; Blázquez, 1982a, 83, láms. 44-45, n.º 93; 2005-2006, 268, fig. 5; San Nicolás, 1997, 141, fig. 3; 151, fig. 12; López Monteagudo, 2006-2007, 190).

J.M. Blázquez (2005-2006, 268, fig. 5) alude al “amor que los romanos sentían por la naturaleza” en relación con la presencia de aves en el repertorio ornamental de numerosos mosaicos, sobre todo en producciones africanas. Asimismo, según J.M. Blázquez, de acuerdo con K.M.D. Dunbabin, las aves como figuras decorativas tanto en la musivaria hispana como en la itálica probablemente se deban a una influencia norteafricana en época bajoimperial (Blázquez, 1993, 70-92, 219-222; 2005-2006, 271; Dunbabin, 1978, 212-222).

El pavo real ha sido interpretado como atributo de Venus, que, entre otras advocaciones, era una de las divinidades vinculadas con los jardines y protectora de los jardineros (Blázquez, 2001, 21; 2005-2006, 269). Por lo demás, K.M.D. Dunbabin (1978, 166-169) comenta que el pavo real era un símbolo mágico benéfico para los habitantes de la casa.

Basándonos en paralelos bien conocidos de los elementos decorativos del mosaico en estudio (teniendo en cuenta las dataciones mayoritariamente propuestas para ellos), en sus connotaciones estilísticas y en el hecho de que las fórmulas esquematizantes se incrementaron especialmente durante la cuarta centuria, nos inclinamos a fecharlo en esa época e incluso, haciendo una mayor precisión cronológica, en la segunda mitad del siglo IV.

El sector semicircular de este mosaico está expuesto en el Museo Provincial de Ciudad Real.

CONSIDERACIONES FINALES SOBRE EL CONJUNTO MUSIVO

Aunque el conocimiento actual del área residencial de Puente de la Olmilla sea parcial, podemos extraer algunas conclusiones del estudio de la decoración musiva aplicada a algunos de sus espacios domésticos. Recapitulando, cuatro de los ejemplares en *opus tessellatum* tapizan los suelos de la amplia galería apoyada sobre columnas que circunscribe el patio. A este cuerpo central de la vivienda se accede por un pasillo solado con otro mosaico (Fig. 10)⁶, mediante el que tiene comunicación con el pórtico exterior, en el ala noroeste del inmueble, abriéndose a través de esos cinco corredores a diversos habitáculos, cuatro de ellos pavimentados, asimismo, con paneles musivos de diseños varios (véase Fig. 1). Esta concentración de los pisos musivos en el ámbito del peristilo y de su entorno es habitual en numerosas *villae*, ya que, como especifica I. Mañas (2007-2008, 98), esa zona detenta “un mayor valor de control visual de la casa”, aparte de acoger la mayoría de los “ritos y ceremonias de la vida social doméstica”.

La superficie total de la pavimentación musiva de los deambulatorios que delimitan el núcleo central de la *villa*, el pasillo de entrada, las dos cámaras intercomunicadas n.º 1-2 y la habitación n.º 15, es de unos 190 m², a los que hay que añadir los 20,21 m² del mosaico perdido de la habitación n.º 4.

Se advierte que los esquemas geométricos más repetitivos corresponden primordialmente a los pasillos, mientras que los dos mosaicos figurativos se disponen en estancias nobles. El de la habitación 15 (un posible larario o sala de prestigio) consta de dos campos adornados con sendos modelos geométricos complementados con elementos vegetales y florales, realizados con un fino estilo y una paleta de colores más extensa que la de los mosaicos de los corredores. Las distintas trazas de diseño de estos pavimentos en *opus tessellatum* se adaptan así a la categoría de cada pieza (a propósito de la pavimentación como elemento jerarquizador del espacio doméstico, cfr. Mañas, 2007-2008, 97-101, 112-113). Existe, por lo tanto, cierta diferenciación ornamental según su funcionalidad, pudiendo servirnos de orientación acerca de su uso.

Un nutrido grupo de investigadores plantean que, en efecto, los mosaicos “actúan como diferenciadores” de los espacios representativos y son indicadores de la productividad de una hacienda, pues, a tenor de los ambientes decorados con ellos, podrían inferirse los beneficios proporcionados por el *fundus*: si no eran excesivos los recursos con los que contaba su propietario, sólo las

6. Queremos manifestar nuestro más profundo agradecimiento a la Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la JCCM, por permitirnos reproducir una infografía rea-

lizada para el MP de C. Real (Fig. 10, elaborada a partir de algunos de nuestros dibujos e investigaciones sobre este yacimiento).

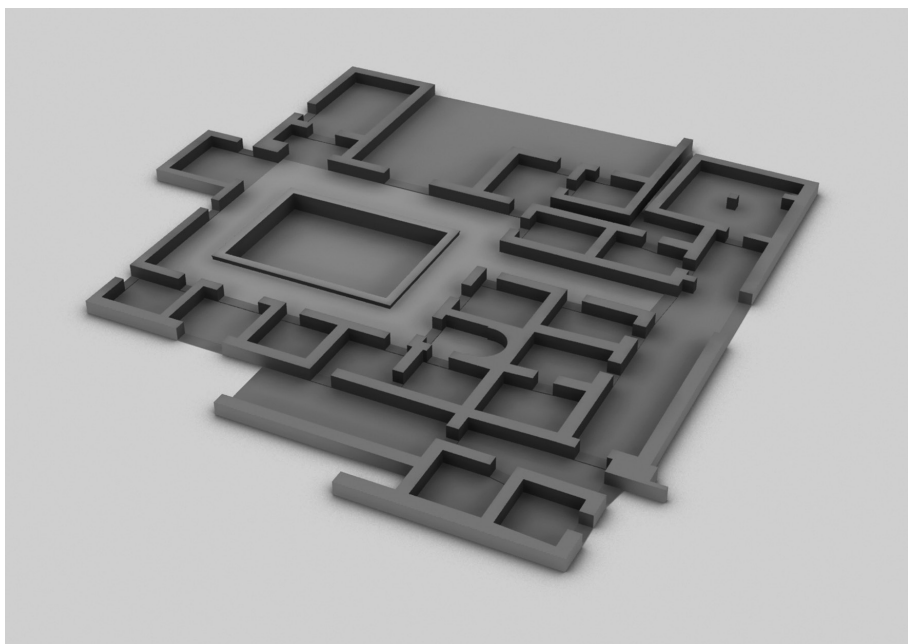


Figura 10. Representación virtual de la habitación absidiada, accesible desde el peristilo, dentro del contexto planimétrico de la villa. Imagen cedida por el MP de Ciudad Real.

principales habitaciones de recepción tendrían esta clase de pavimentación, si eran más abundantes, ésta se extendería a otros aposentos y los circuitos internos de circulación (Cerrillo *et alii*, 1986, 126). Indudablemente, su capacidad adquisitiva puede estimarse por la cantidad de unidades arquitectónicas que recibieron decoración musiva, entre otros factores a tener en cuenta (también su calidad es un marcador de la riqueza detentada). Si era menor la inversión en estos programas ornamentales, los brazos del peristilo tendrían pisos de *opus caementicium*, sin más preocupación que aislarlos de la humedad procedente de los *horti* y zonas compluviadas (Mañas, 2007-2008, 98). De acuerdo con este enfoque, los mosaicos de Puente de la Olmilla probarían la condición adinerada del *dominus*.

La mayoría de las tramas musivas y los arquetipos decorativos que conforman los mosaicos geométricos de Puente de la Olmilla son muy usuales en la musivaria romana, de hecho, son algunos de los más generalizados a finales del Imperio. Obviamente, en su elección primaría la oferta de cartones de que disponía el taller encargado de realizarlos. Es de subrayar, con todo, la predilección por algunos de los que mostraban un alto grado de complejidad, ejemplificando perfectamente el gusto tardío por un estilo muy recargado

A lo largo de este trabajo hemos ofrecido una amplia relación de paralelos formales de uno de los mosaicos de Puente de la Olmilla con los documentados en una cantidad considerable de yacimientos tanto del área peninsular como extrapeninsular, pudiéndose seguir a través de ellos el amplio recorrido geográfico de estos sistemas compositivos, que circularon extraordinariamente. Si bien la información disponible es ingente, hemos seleccionado un buen número de ejemplos de entre la extensa nómina existente, intentando que esa recopilación sea, al menos, lo suficientemente completa y significativa como para poder determinar las preferencias por ciertas temáticas o establecer las conexiones estilísticas de dicho mosaico, basándonos, entre otros, en datos cuantitativos. Ello nos ha permitido constatar que participa de ciertas características generales, pues en el mosaico objeto de nuestro estudio se perciben influjos artísticos de muy diversa procedencia. Aparte de los ya citados del Norte de África, cabe mencionar algunos centros hispanos, especialmente Mérida, que durante el Bajo Imperio adquirió un gran prestigio cultural (Blanco, 1978b; Álvarez, 1990). Los talleres musivarios emeritenses irradiaron su estilo al ámbito meseteño, destacando por la gran calidad de sus producciones (Étienne, 1982, 201-207; Nogales, 2002, 265; Blázquez, 2005-2006, 269, 277). Como reseña este último especialista en la materia, “nada tiene de particular que detalles muy concretos de la musivaria del centro de la Meseta lleven a la capital de Lusitania”, circunstancia probablemente extrapolable a los nuestros, pues son muchos sus puntos de contacto. Otros importantes focos de influencia fueron el mundo musivario itálico (Pompeya, Ostia, a través de cuyo puerto Hispania mantenía un intenso tráfico comercial con Roma...) y el oriental, con el que Hispania tuvo buenas relaciones durante la Antigüedad Tardía (cfr. Fernández-Galiano, 1984a, 411-430; Blázquez, 1998, 163-178). A la vista de todo ello, aunque los mosaicos de Puente de la Olmilla fundamentalmente dejan traslucir un fuerte influjo estetizante de las corrientes artísticas norteafricanas, también son apreciables algunas de filiación itálica, otras originarias de distintos lugares de la Península Ibérica (área levantina, la Bética, etc.) e inclusive de la *pars orientalis*, confluyendo con las de raigambre centroeuropea (de la Galia...).

Según A. Balil (1965, 36), el gusto de esa sociedad de grandes propietarios de la tierra, que se puede deducir de los mosaicos de sus *villae*, es ecléctico. En virtud de lo expuesto más arriba, esa estimación puede confirmarse plenamente en el conjunto musivo de Puente de la Olmilla.

En otro orden de cosas, todos ellos parecen ser coetáneos y obra de una sola *officina*. Numerosos detalles, como la orla exterior de grandes teselas de cerámica, colocadas siguiendo la alineación de los muros, que bordea cada uno

de los mosaicos, la utilización del mismo tipo de elementos complementarios en varios de estos mosaicos -cuyo repertorio es muy diverso-, la uniformidad de la paleta de tonalidades empleada (aunque algunos de los ejemplares muestran una mayor variedad, p. ej., el de la habitación n.º 15)..., pormenores que, en suma, sugieren un proceso unitario de trabajo.

El examen estilístico de todo el elenco se ve aquí ratificado por la documentación arqueológica, complementándose. Con algunos matices ya señalados, el análisis de las composiciones musivas, unido al de la tipología cerámica y la clasificación del material numismático (García Bueno, 2015b, 145-172; 2017a, 168-173, 175-177), definen el marco cronológico de este enclave, cuyo máximo esplendor correspondería a la segunda mitad del siglo IV d.C., si bien algunos de los motivos ornamentales de estos mosaicos encajan en una datación más amplia que abarca desde finales del siglo III e incluso se remontan aún más en el tiempo, contando con varios siglos de existencia. Debido a su extenso desarrollo cronológico no constituyen por sí solos un criterio riguroso para fechar estos solados, en consecuencia, debemos tomar en consideración no sólo el repertorio subordinado (esvásticas, flores tetrapétalas, etc.), sino otras cuestiones como su tratamiento estilístico barroquizante, su policromía y su complejidad decorativa. Este último rasgo es determinante, al haber ido aumentando gradualmente a lo largo del tiempo, proceso que culmina en el Bajo Imperio, cuando se promovió la realización de mosaicos muy abigarrados (como los de los ambientes n.º 1 y 11, véase *Fig. 1*). Atendiendo igualmente a su evolución cronológica, es un hecho contrastado que estos temas experimentan un inusitado auge en la musivaria tardía, alcanzando entonces su mayor difusión geográfica; lo mismo sucede con los esquemas marcados por un ritmo reiterativo, muy acentuado en los mosaicos de Puente de la Olmilla. Así pues, pese a hallarse en un contexto territorial periférico dentro del Imperio, en una zona del interior peninsular, las manifestaciones artísticas estudiadas no están al margen de las tendencias generales predominantes durante la Tardoantigüedad en toda la órbita romana y en Hispania en particular, por el contrario, comparten un sentido estético muy similar al de muchas otras coetáneas. Esos aspectos formales, en definitiva, nos sitúan en los siglos finales del Imperio, siendo precisamente el IV d.C. el de mayor representatividad productiva en la Península.

La caída en desuso de esta *villa* acaecería en el siglo V, pues algunos fragmentos cerámicos (TSHT, TSA..., García Bueno, 2015a, 224-226; 2017a, 168-173, 175-177) y un *minimus* con el que se cierra la serie numismática romana (García Bueno, 2015b, 145-172) confirman que su ocupación se extiende, cuando menos, hasta comienzos o incluso algo más adentrada esa centuria, una época marcada por

un declive paulatino, teniendo lugar posiblemente un abandono progresivo de la misma.

Existe una coincidencia entre la cronología de estos mosaicos y la datación propuesta por M. R. Puig (1979, 924) para las pinturas murales.

La decoración pintada de los paramentos, asociada a los mosaicos de gran calidad técnica que embellecían los suelos de algunos ambientes, cuya vibrante policromía se complementaba armoniosamente, creando hermosos efectos de luz y color, debió de conferir a esta *villa* un alto valor ornamental, como vehículo de proyección de la riqueza y refinamiento de sus dueños.

Abreviaturas

AGA: Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares).
ESCRBC: Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, de Madrid

JCCM: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha
MP: Museo Provincial.

Bibliografía:

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1990): *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*, Mérida.
- ARNAU, A.C. (2006): "Villas en Hispania durante la Antigüedad Tardía", en CHAVARRÍA, A., ARCE, J., BROGIOLO, G.P. (eds.), *Villas Tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental, Anejos de AEspA*, XXXIX, Madrid, 17-35.
- BALIL ILLANA, A. (1965): "Las escuelas musivarias del conventus Tarraconensis", *CMGR*, I, París, 29-39.
- BALMELLE, C. *et alii* (1985/2002): *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, París.
- BARRAL I ALTET, X. (1978): *Les mosaïques romaines et médiévales de la Regio Laietana (Barcelona et ses environs)*, Barcelona.
- BECATTI, G. (1961): *Scavi di Ostia, IV. Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma.
- BLAKE, M.E. (1936): "Roman Mosaics of the II Century in Italy", *MAAR*, XIII, Ann Arbor, 67-214.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1978a): *Mosaicos romanos de Itálica*, *CMRE*, II (1), Madrid.
- (1978b): *Mosaicos romanos de Mérida*, *CMRE*, I, Madrid.
- BLANCHARD-LEMÉE, M. *et alii* (1995): *Sols de l'Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie*, París.
- BLÁZQUEZ (1981): *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, *CMRE*, III, Madrid.
- (1982a): *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, *CMRE*, IV, Madrid.
- (1982b): *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, *CMRE*, V, Madrid.
- (1993): *Mosaicos Romanos de España*, Madrid.
- (1998): "Relations between Hispania and Palestine in the Late Roman Empire", *Assaph - Studies in Art History*, 3, Tel Aviv, 163-178.
- (2001): "Los jardines en la Hispania romana", en *Historia de los parques y jardines en España*, Cinterco, FCC, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, 21-35.
- (2005-2006): "Mosaicos romanos hispanos conocidos por dibujos o poco mencionados", *Assaph - Studies in Art History*, 10-11, Tel Aviv, 265-284.
- BLÁZQUEZ, J.M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA, M.L. y SAN NICOLÁS, M.P. (1989a): *Mosaicos romanos de Lérida y Albacete*, *CMRE*, VIII, Madrid.
- (1989b): *Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional*, *CMRE*, IX, Madrid.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. y MEZQUÍRIZ IRUJO, M.A. (1985): *Mosaicos romanos de Navarra*, *CMRE* VII, Madrid.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. y ORTEGO, T. (1983): *Mosaicos Romanos de Soria*, *CMRE*, VI, Madrid.
- CERRILLO, E. *et alii* (1986): "Espacio doméstico y espacio de prestigio", *Arqueología Espacial*, 10, Teruel, 121-134.
- DARMON, J.P. y LAVAGNE, H. (1977): *Recueil général des mosaïques de la Gaule, II. Lyonnaise 3*, París.
- DUNBABIN, K.M.D. (1978): *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford.
- ÉTIENNE, R. (1982): "Mérida capitale du vicariat des Espagnes", en ARCE, J. (ed.), *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Madrid, 201-207.
- ESPINOSA RUIZ, A. (1990): "Los mosaicos de la villa romana de Torre-la Cruz (Villajoyosa, Alicante)", *CuPAUAM*, 17, Madrid, 219-253.

- FERNÁNDEZ AVILÉS, A. (1947): "Mosaico romano procedente de Liria", *Adquisiciones del MAN (1940-1945)*, Madrid, 113-115.
- FERNÁNDEZ CASTRO, M.C. (1983): "Mosaicos de la villa de Cuevas de Soria", en BLÁZQUEZ, J.M. y ORTEGO, T.: *Mosaicos romanos de Soria*, CMRE, VI, Madrid, 59-106.
- FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, D. (1980): "Notas sobre talleres musivarios en Hispania", *Anales de Historia Antigua y Medieval*, 20, Murcia, 100-150.
- (1984a): "Influencias orientales en la musivaria hispánica", *CMGR*, III,2 (Ravenna, 1980), Ravenna, 411-430.
- (1984b): *Complutum*, II. *Mosaicos*, EAE, 138, Madrid.
- FOUCHER, L. (1960): *Inventaire des mosaïques. Recueil n° 57 de l'Atlas Archéologique de Tunisie* (= *InvSousse*).
- (1961): *Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1960*, *Notes et Documents*, IV, Túnez.
- GARCÍA BUENO, C. (1994): "Mosaicos de la villa romana de Puente de la Olmilla (Albaladejo, C. Real)", *Veleia*, 11, Vitoria, 95-116.
- (2000): "Problemática de la arqueología romana en la provincia de Ciudad Real: la villa de Puente de la Olmilla (Albaladejo)", en BENÍTEZ DE LUGO ENRICH, L. (coord.), *El patrimonio arqueológico de Ciudad Real*, Valdepeñas (Ciudad Real), 191-203.
- (2001): "Apuntes para el estudio de los mosaicos de la villa romana de Puente de la Olmilla (Albaladejo, Ciudad Real)", *Pátina*, 10 y 11, Madrid, 212-217.
- (2011): "Uso y disfrute del agua en la villa romana de Puente de La Olmilla (Albaladejo, Ciudad Real). El aprovechamiento hídrico en el Mundo Romano", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II/24, UNED, Madrid, 449-472.
- (2015a): "Aspectos constructivos y decorativos de la villa romana de Puente de la Olmilla (Albaladejo, Ciudad Real)", *Lucentum*, XXXIV, Alicante, 2015, 207-230.
- (2015b): "Hallazgos monetarios del yacimiento romano de Puente de la Olmilla (Albaladejo, Ciudad Real)", *Numisma*, 259, Madrid, 145-172.
- (2015c): "Interpretación funcional de los espacios domésticos de la villa romana de Puente de la Olmilla (Albaladejo, Ciudad Real)", *Herakleion*, 8, Madrid, 119-162.
- (2016a): "Un nuevo mosaico de los Cuatro Vientos, en la villa hispanorromana de Puente de la Olmilla (Albaladejo, Ciudad Real)", en NEIRA, L. (ed.), *Actas del XIII Congreso de la AIEMA* (Madrid, sept. 2015), L'ERMA, Roma, 352-357.
- (2016b): *Contribución al estudio de las primeras intervenciones arqueológicas realizadas en la villa romana del barrio de Santa María, en Alcázar de San Juan (C. Real)*, *Tésela*, 65, Patronato Municipal de Cultura de Alcázar de San Juan, 1-66.
- (2016c): "Estudio de dos mosaicos inéditos procedentes de la villa romana del barrio de Santa María (Alcázar de San Juan, Ciudad Real)", en *Homenaje a Urbano Espinosa*, Universidad de La Rioja (e. p.).
- (2017a): "Algunas reflexiones en torno a diversos materiales cerámicos de la villa romana de Puente de la Olmilla (Albaladejo, C. Real)", *AAC*, 28, Córdoba, 153-180.
- (2017b): "Una revisión del mosaico dionisiaco de la villa romana de Albaladejo (Ciudad Real)", *Lucentum*, XXXVI, Alicante, 177-200.
- HIDALGO PRIETO, R. (1991): "Mosaicos con decoración geométrica y vegetal de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)", *AAC*, 2, Córdoba, 325-362.
- JÁRREGA DOMÍNGUEZ, R. (1993): "El mosaico policromo con decoración geométrica de círculos intersecantes de la villa romana de Barrugat (Bitem, Tarragona)", *AEspA*, 66, Madrid, 275-284.
- LANCHA, J. (1982): "Florilège Viennois", en *Recueil d'hommages à Henri Stern*, París, 245-251.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2006-2007): "Nuevos documentos del mosaico emeritense de Opora", *Anas*, 19-20, Mérida, 185-222.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NAVARRO SÁEZ, R. y PALOL SALELLAS, P. DE (1998): *Mosaicos romanos de Burgos*, CMRE, XII, Madrid.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., VARGAS VÁZQUEZ, S., BRAVO JIMÉNEZ, S., HUECAS ATENCIANO, J.M. y SUÁREZ CANO, L. (2010): "Hallazgo de nuevos mosaicos en Écija (Sevilla)", *Romula*, 9, Sevilla, 247-288.
- MALEK, A.-A. (2005): "Entre jardin et mosaïque. La verticalité et le merveilleux dans la vie quotidienne", *CMGR*, IX,2, Roma, 1335-1346.
- MAÑAS ROMERO, I. (2007-2008): "El pavimento musivo como elemento en la construcción del espacio doméstico", *AnMurcia*, 23-24, Murcia, 89-117.
- MINGARRO MARTÍN, F. *et alii* (1986): "Los mosaicos geométricos: una nueva tecnología para su estudio", *AEspA*, 59, Madrid, 163-190.
- NOGALES BASARRATE, T. (2002): *Ludi romani. Espectáculos en Hispania romana*, Mérida.
- ORTEGO Y FRÍAS, T. (1977): "La villa romana de "Los Quintanares" en el término de Rioseco (Soria)", Segovia y la Arqueología romana, *Symposium de Arqueología romana*, Barcelona, 285-292.
- OVADIAH, A. (1980): *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics*, Roma.
- PALOL SALELLAS, P. DE (1967): *Arqueología cristiana de la España romana*, Valladolid-Madrid.
- (1975): "Los dos mosaicos hispánicos de Aquiles: el de Pedrosa de la Vega y el de Santisteban del Puerto", *CMGR*, II, París, 227-240.
- PÉREZ RUIZ, M. (2008): "Un caso singular de estatua romana de culto doméstico", *AEspA*, 81, Madrid, 273-287.

- PESSOA, M. (2011): "Stibadium with a Mosaic in the Roman Villa of Rabaçal, Penela, Portugal", *11 International Colloquium on Ancient Mosaics* (Bursa, 2009), Estambul, 779-792.
- PUIG OCHOA, M. R. (1979): "Pintura romana de Albaladejo", *XV CNA* (Lugo, 1977), Zaragoza, 923-930.
- PUIG OCHOA, M. R. y MONTANYA MALUQUER, R. (1975): "Mosaicos de la villa romana de Puente de la Olmilla (Albaladejo, Ciudad Real)", *Pyrenae*, XI, Barcelona, 133-143.
- RUIZ SABINA, J. Á., OCAÑA CARRETÓN, A., GARCÍA BUENO, C. *et alii*: "Nuevas aportaciones al conocimiento de los pavimentos musivos de la villa romana del barrio de Santa María (Alcázar de San Juan, Ciudad Real), en NEIRA, L. (ed.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la AIEMA* (Madrid, sept. 2015), L'ERMA, Roma, 431-436.
- SAN NICOLÁS PEDRAZ, P. (1997): "Los espacios ajardinados en la musivaria romana", *Espacio, Tiempo y Forma*, II/10, Madrid, 137-175.
- SCRINARI, V. y MORRICONE, M. L. (1975): *Mosaici antichi in Italia. Regione Prima. Antium*, Roma.
- TOMASEVIC, G.C. (1975): "Mosaïques paléochrétiennes récemment découvertes à Héraclée Lynkestis", *CMGR*, II, París, 385-399.
- TORRES CARRO, M. (2005): "Nuevos mosaicos romanos del Noroeste de la Península Ibérica", *CMGR*, IX, I, Roma, 477-488.
- VARGAS VÁZQUEZ, S. J. (2014): *Diseños geométricos en los mosaicos de Écija*, Oxford.
- (2016): *Diseños geométricos en los mosaicos del Conventus Astigitanus*, Oxford.
- VARGAS VÁZQUEZ, S. J. y LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2014): "Talleres musivos hispanorromanos. Formas de producción y áreas de dispersión", en BUSTAMANTE ÁLVAREZ, M. y BERNAL CASASOLA, D. (eds.), *Artífices idóneos. Artesanos, talleres y manufacturas en Hispania. Anejos de AEspA*, LXXI, Mérida, 127-142.
- VV. AA. (1991, 1999, 2005, 2007, 2008, 2009): *Informes de la ESCRBC* (inéditos), Madrid.
- ZARZALEJOS PRIETO, M. *et alii* (2011): *Investigaciones arqueológicas en Sisapo, capital del cinabrio hispano (I). La decoración musivaria de la domus de las Columnas Rojas (La Bienvenida, Almodóvar del Campo-Ciudad Real)*, UNED, Madrid.